

The book by Irina Genova undoubtedly has three main merits. Firstly, she develops a new methodology of analyses both on macro- and microlevel. This methodology, well mastered and put into practice, results from both the fact that the author knows the latest developments in art studies very well, and that she has found the necessary degree of adequacy of the methodology towards the object of study and towards her aims and tasks. Secondly, there is the necessary freedom from the ideological implications of the recent past. And thirdly - the author uses today's advantages of being well informed, mainly because of the increased opportunities for travel, fellowships and participation in international scientific forums, without which we can no longer imagine the comprehensive study of Modernity. This book, as well as Genova's publications in art critical journals and collections abroad, clearly show that her studies are "convertible", that she successfully enters the broader context of international scientific debate. If "the point of view from Bulgaria" concerning Modernism issues in art has been heard outside Bulgaria, the credit should mainly go to Genova.

Prof. Dr Chavdar Popov

Ирина Генова допринесе значително за разширяване познанията за българското изкуство: благодарение на нейните изложби, изследвания, текстове, каталози, книги и лекции в цяла Европа и САЩ българското изкуство - особено от първата половина на XX век - бе представено в европейски, предимно в общобалкански контекст, и бе сравнено с подобни явления в региона. За постигането на тази цел И. Генова изследва всички тенденции и по-значими личности от съседните държави. По този начин тя натрупа голям опит и знания, и аз съм щастлива да кажа, че тя със сигурност е един от най-информираните, най-влиятелните и най-добрите интерпретатори на художествената сцена на Балканите през 1920-те и 1930-те години.

И. Генова търси сходни творчески среди, близка поетика у разнообразни художници, търси техните различия и противоречия, техните срещи и контакти през изминалия век, а резултатите от изследванията ѝ показват високо равнище на изкуствоведски подход и метод на културните изследвания. Същевременно трудовете ѝ са богати на данни, осмислени от теоретични и естетически гледни точки. Този подход ѝ осигурява висока репутация в международните среди: тя често е канена да представя своите изследвания на различни конференции, семинари и симпозиуми.

И. Генова твърди, че няма провинциално изкуство - има само провинциални подходи към проблемите на изкуството. Няма изкуство от периферията - всяко изкуство и художник / художничка са част от съдбата на изкуството в неговата / нейната среда и са зависими от тези обстоятелства.

Проф. Ирина Суботич, д. н.

Книгата на Ирина Генова несъмнено притежава три основни достойнства. Първо, тя разгръща нова методология на анализите както на макро-, така и на микроравнище. Тази методология, добре овладяна и приложена на практика, е резултат колкото на обстоятелството, че авторката познава много добре най-новите достижения на изкуствознанието, също така и на факта, че Генова намира нужната степен на адекватност на методологията спрямо обекта на изследване и спрямо целите и задачите, които си поставя. Второ, налице е необходимата освободеност от идеологическите импликации на недалечното минало. И трето - авторката използва днешните предимства на добрата информираност, произтичащи най-вече от нарасналите възможности за пътувания, специализации и участия в международни научни форуми, без които вече не бихме могли да си представим пълноценното изучаване на Модерността. Тази книга, както и публикациите на Генова в специализирани издания в чужбина, ясно показват, че нейните изследвания са „конвертируеми“, че тя успешно се вписва в широките рамки на интернационалния научен дебат. Ако „българският глас“ за проблемите на модернизма в изобразителното изкуство се чува извън България, то водещи заслуги за това има и Генова.

проф. Чавдар Попов, д. н.

Irina Genova has greatly contributed to the wider knowledge on Bulgarian art: thanks to her exhibitions, studies, texts, catalogues, books and lectures all over Europe and America, Bulgarian art - particularly at the first half of the XXth century - was put in the European, first of all Balkan context and was compared with similar phenomena in the region. For achieving this, Dr. Genova has studied also all the movements and major personalities from neighboring countries. By making so, she has accumulated great knowledge and experience, and I am happy to say that she is surely one of the most informed, influential and best interpreters of the Balkan art scene in the 1920s and 1930s.

Dr. Genova is looking for similar ambiances, close poetics of various artists, their differences and oppositions, their encounters and communication in the last century so that her final results show high profile of an art historian's approach and method of cultural studies. Her works are in the same time full of data and impregnated with theoretical and aesthetical points of views. This method of approach ensured her very high position in the international milieu: she is often invited to present her research in various conferences, seminars and symposia.

Dr. Genova states that there is no provincial art - there are only provincial approaches to art problems. There is no peripheral art either - every art and artist are the part of his/her destiny in his/her milieu and conditioned by those circumstances.

Prof. Dr Irina Subotić

ISBN 978-954-535-667-4



9 789545 356674 >

ИСТОРИЗИРАНЕ НА МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРИЯ през първата половина на XX век.  
ВЪЗМОЖНОСТИ ЗА РАЗКАЗИ ОТВЪД МОДЕРНОСТТА



НОВ  
БЪЛГАРСКИ  
УНИВЕРСИТЕТ

## ИСТОРИЗИРАНЕ НА МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРИЯ през първата половина на XX век. ВЪЗМОЖНОСТИ ЗА РАЗКАЗИ ОТВЪД МОДЕРНОСТТА

Ирина Генова



## HISTORICIZING MODERN ART IN BULGARIA during the first of XX century POSSIBILITIES FOR AFTERMODERN NARRATIVES

Irina Genova

**ИСТОРИЗИРАНЕ  
НА МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО  
В БЪЛГАРИЯ  
през първата половина на XX век.  
ВЪЗМОЖНОСТИ  
ЗА РАЗКАЗИ  
ОТВЪД МОДЕРНОСТТА**

Ирина Генова

Проектът е реализиран с подкрепата  
на Централния фонд за стратегическо развитие  
към Настоятелството на НБУ

## Съдържание

### СИТУИРАНЕ НА РАБОТАТА

#### В ИЗСЛЕДОВАТЕЛСКО ПОЛЕ – въведение

Обсъждането на модерното изкуство – между историческия синтез и литературното тълкуване . . . . .	9
Изследвания на казуси и компаративни изследвания . . . . .	11
Центрове и не-центрове – отвъд модерността	
Мотивации за разкази в настоящето . . . . .	15
Понятийна среда / понятия и употреби . . . . .	19
Историзиране . . . . .	20
Архив . . . . .	21
Наратив . . . . .	24
Изкуство – модерно изкуство . . . . .	28
Модернизъм / модернизми и модерност . . . . .	29
Модернизъм и авангард в Централна и в Източна Европа . . . . .	32

### Глава I. ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ИНСТИТУЦИИ,

#### ТЯХНОТО ФОРМИРАНЕ И ЗНАЧЕНИЕ

#### ЗА МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРИЯ

Уводни бележки . . . . .	42
Художествените институции според публикациите за изкуство в България от първите десетилетия на модерната епоха . . . . .	43
Художествено образование, художествени изложби и художествен музей. Ролята на Художествената академия в София . . . . .	44
Опитът от Мюнхенската академия в края на XIX и началото на XX век в България. Усвояване на културна модерност . . . . .	67
Ролята на фотографията в художественото образование и в историята на изкуството . . . . .	81
Институционално представяне на българското изкуство в интернационално културно пространство . . . . .	85
Жените и модерните художествени институции . . . . .	107
Интегрирането на жените в модернизацията на художествения живот в България до Първата световна война – усвояване на XIX век . . . . .	108
Жените и модернизацията на художествения живот след Първата световна война – навлизане в XX век . . . . .	114
Изложбите на Дружество на жените художнички в България през 1920-те и 1930-те години . . . . .	117
Жените пишат за изкуство . . . . .	120
Заклучителни бележки . . . . .	135

## **Глава II. ПРЕДСТАВЯНЕ / ИЗРАЗЯВАНЕ**

### **НА МОДЕРНОСТТА ДО ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА**

Уводни бележки . . . . .	138
Общи идеи . . . . .	138
Репрезентация, образна модерност, стил . . . . .	140
Случаи и конвенции на ранна / просветителска образна модерност.	
Образи на мъжа и жената . . . . .	145
Образи на модерността – опитът с града и природата . . . . .	171
Образи на природата . . . . .	172
Образи на града . . . . .	179
Отклонение: Представянето на селото – реализъм и модерност . . . . .	190
Липсващият град в ранната художествена критика . . . . .	191
Заклучителни бележки . . . . .	193

## **Глава III. ИЗЯВИ НА МОДЕРНИЗМИ В БЪЛГАРИЯ**

### **СЛЕД ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА**

Уводни бележки . . . . .	196
Модернизми и национална идея . . . . .	198
Маргиналност на модернизмите . . . . .	206
Идеята за експресионизма на страниците на списание и алманах „Везни“. Краткото включване в авангарда . . . . .	207
Трудните имена – затруднения на интегрирането в исторически синтез . . . . .	228
Жорж Папазов – невъзможната стилова класация . . . . .	228
Николай Дюлгерев – множествената художествена идентичност . . . . .	237
„Високото“ и „ниското“ – възгледите на Сирак Скитник за изкуството в пространствата на всекидневието . . . . .	252
Завръщането към картината през 1930-те години – проблеми на историзирането . . . . .	260
Заклучителни бележки . . . . .	263

## **Глава IV . ИСТОРИИ НА МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО**

### **В БЪЛГАРИЯ ДО ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА**

Уводни бележки . . . . .	266
Петдесет години българско изкуство от Андрей Протич и Новото българско изкуство от Никола Мавродинов . . . . .	268
Заклучителни бележки . . . . .	283

Заклучение . . . . .	285
Библиография . . . . .	290
Индекс на личните имена . . . . .	308
Индекс на местата . . . . .	315

## **„Високото“ и „ниското“ – възгледите на Сирак Скитник за изкуството в пространствата на всекидневието**

Темата за изкуството в средата на всекидневието, за „високото“ и „ниското“ изкуство / култура е централна за модерното изкуство в Европа. В предходната част тя бе засегната във връзка с художествените изяви на Н. Дюлгеров.

С развитието на индустриалното производство се артикулират няколко кръга от въпроси:

Какво е влиянието на масовата култура върху изявите на модерното изкуство? Какви форми и теми от масовата култура влияят върху модернизмите? Какви тактики на въздействие от рекламата, например, се присвояват от авангарда? Как модернизмите и авангардът са приемани и отразявани в масовия печат и в други масмедии?

Друг кръг от въпроси се отнася до степента, в която въздействията на модернизмите и авангарда са определяни от промените в големия град на индустриалната епоха, от консумацията и културата на консумация. Какви са особеностите на авангарда и модернизмите в онези райони на Европа, в които капиталистическото общество се развива по-бавно?

И най-сетне бихме могли да изследваме по какъв начин, в каква среда и в каква степен художественият авангард и модернизмите стават част от масовата култура на консумация.

У Сирак Скитник можем, приблизително и условно, да различим два акцента в интереса към въздействието на изкуствата във всекидневието.

През 1920-те години статиите му обсъждат най-вече ролята на художника по отношение на предметната среда и на полиграфските продукти – оформлението на книгата и детската книга, пощенската марка и т. н., декоративните изкуства, дизайна.

През 1930-те интересът на критика е насочен към масмедииите, към медиите за колективно въздействие / възприятие, каквито са киното, радиото, улиците на големия град, превръщащи се те самите в поле на информация и реклама, в средство за масово въздействие.

Критическите статии на Сирак Скитник са убедителен пример за модерно мислене на ролята на художника в епохата на развиващата се индустрия. В статията „Интернационални декоративни изложби“ (Сирак Скитник 1924) четем:

„Мнозина, които имат нещастията цял живот да мерят нещата с школки аршин, делят изкуството на висше и нисше, като към последното отнасят декоративното изкуство.“ Авторът прави наблюдението, че у нас нямаме „свой съвременен декоративен стил“ и „установена модернизирана българска вътрешна и външна архитектура“, както и дизайн на предмети за всекидневието.

С оглед на тази задача Сирак Скитник призовава към преориентиране на системата на образование в Художествената академия.

В панорамното представяне на изкуството в България в английското списание „Студио“ през 1938 г., под заглавие „Българското изкуство днес“ (Sirak Skitnik 1938), Сирак Скитник не пропуска да напише, макар и само няколко реда, за т. нар. приложни изкуства, разграничавайки „занаятчийско модерно“ и „индустриално“. И констатира: „Машинното производство е ограничено, всъщност то не съществува в България и повечето фабрични продукти се внасят.“ Понятието за дизайн не може да съществува там, където липсва развита индустрия. И все пак Сирак Скитник представя съвременна визия, до голяма степен извън локалния контекст, за ролята на художника в модерните времена.

От предметите за всекидневието особена важност в критиката му придобиват детските играчки. В статия „За детските играчки“ (Сирак Скитник 1926) новата играчка е представена като нов свят за детето – обещание за „нови изненади и загадки“. От текста научаваме, че авторът е имал възможност да види на първото изложение на декоративните изкуства в Париж цяло детско село с „изненадващото разнообразие на форми, които е приела детската играчка.“ Сирак Скитник настойчиво съветва производителите да привлекат художници в тази толкова важна поради „грамадната роля на играчките в живота на детето“ дейност.

Все така с грижа за предметния свят на детето, за формирането и възпитанието посредством художествените качества на предметите са и публикациите на Сирак Скитник за детската книга, както и изявите му като художник в тази област (Генова 1991: 68).

Тук няма да фокусирам интереса върху темата за Сирак Скитник и книгата – тя вече е разглеждана в множество публикации<sup>249</sup>. Ще спомена обаче вниманието към спецификата на пощенските марки в статията „Конкурс за марки“ (Сирак Скитник 1927). В края на текста Сирак Скитник съветва да се отчитат особените изисквания на този род графика.

Интересът и отношението към художествения аспект на книгата и на полиграфските продукти като цяло са показателни за принадлеж-

<sup>249</sup>Информация за тези публикации виж в (Генова 1991: 70-71).



ността към модерната култура. Обсъждането им се явява най-напред в критиката и много по-късно в историите на модерното изкуство. У нас тези области на художествена изява станаха обект на историзиране и бяха представени в изследователски изложби едва през 1990-те години.

\* \* \*

От началото на 1930-те години масовите изкуства и медии са в центъра на интерес на Сирак Скитник. В статия „Изкуство за всички“ (Сирак Скитник 1931) вниманието е насочено към цирка. Идването на цирк така „раздвижва софиянци от всички среди“, че успява да конкурира дори киното и „кинематографите опустяха“, „чудото на говорящия филм избледня“ пред цирковия примитив. Развлечението започва да се явява като разновидност на социално поведение, което Бенямин отбелязва в известната студия от 1935-36 г. (Бенямин 1989: 361).

Радиото като масмедия, макар и невизуална, е част от критическия интерес към медиите за обществено въздействие. За Сирак Скитник то е и част от професионалната кариера (1935-1943), в качеството му на пръв директор на националното радио в България. Тук само ще споменем неговата статия „Сцена и радио-сцена“ (Сирак Скитник 1937б), обсъждаща особените изразни средства на радиопиесата.

Статиите на Сирак Скитник по въпроси, свързани с киното, съпоставките му между киното и театъра, ме отвеждат отново към В. Бенямин. Но Сирак Скитник няма зловещите предчувствия за манипулативното използване на възможностите за масово въздействие и е по-скоро въодушевен от средствата на киното. В „Сцена и екран“ (Сирак Скитник 1934б), настоявайки за автономното значение на театъра, Сирак Скитник отбелязва, че „Методите и средствата на филмопродукцията не могат да бъдат еднакви с тези на сценичното творчество“. И още: „Театърът никога няма да догони механичката и трюкова изобретателност, нито изобразителната динамика на киното.“

Сирак Скитник подчертава особеностите на кинообраза, говори за кинокадъра, за сложността на киномонтажа: „Кинокартината е съставена от хиляди откъслечи, дадени от различни ъгли на зрение (...)“.

В списание „Нова България“ Сирак Скитник отново съпоставя театъра и киното в статия, озаглавена „Какво може театърът“ (Сирак Скитник 1934б). Всъщност текстът представя в същата степен и възможностите на киното като масово изкуство, изкуство за масова публика: „В тъмнината на тесния киносалон у тия хорица се събуждат такива пориви и

## КАКВО МОЖЕ ТЕАТЪРЪТЪ

Отъ Сиракъ-Скитникъ

Сива, неопределена публика гълъни „партера“ на едно кино: парче народъ, почти безразличенъ въ тоя моментъ. Не знаемъ ни какво мисли, ни какво той предпочита. Ни духовниятъ му ръстъ, ни вкусовете му можеш да отгадаешъ. Дошелъ е на зрелище, може би, отъ скука, може би да отдъхне — отъ многото грижи. Той изглежда инертенъ — като че не можешъ го раздвижи по-дълбоко. Освенъ това, той носи съ себе си и около себе си, атмосферата на нашето тежко време — подозрителност, лъжливост, крадливост, приспособимост. И почти си увърненъ, че тия хора сж изгубили вкуса къмъ истината, изгубили сж способността да се радватъ на доброто, да се възхищаватъ отъ нравствения подвигъ. И изведнѣжъ на свѣтлинната сцена става нѣщо, което ги увлича до задъхване, раздвижава ги до самозабрава и тѣ гръмко ржкопльскаатъ на човѣчетата отъ екрана: полицията най-после хваща единъ мизеренъ типъ, или може би нѣкой, съ рискъ да бжде премазанъ, измъква изподъ колелетата на автомобила едно дете; а може би една майка, следъ дълги страдания, е намирала своя синъ . . .

Въ тъмнината на тѣсния кинотеатъръ у тия хора се събуждатъ такива пориви и чувства, отъ които сами се изненадватъ — и съ такава интензивностъ, че тѣ дори сж смутени отъ своята несдържаностъ. Какво става съ тѣхъ?

Това бързо въздействие на сцената е още по-неотразимо при живия театъръ.

Действие, реплики, идеи, фундад излъчванъ отъ живия актѳръ бързо събуждатъ и организиратъ у зрителя единъ новъ чѳвъкъ —

по-деенъ, по-живъ — готовъ по-бързо и по-упорито да реагира не само на сценичното събитие, но и на новия животъ.

Може би музиката и сценичното изкуство еднакво бързо и непосредствено действуватъ на чѳвѣшката душа, но никое изкуство не активизира тѣй повишено духа и не определя веднага отношенията къмъ нѣщата, къмъ нравственитѣ стойности, къмъ ценното и нищожното въ живота, както сценичното изкуство. Тая истина сж знаели презъ всички времена, но не винаги е имало съзнанието и желанието да се организиратъ внушенията на сцената, като обществено-възпитателенъ двигателъ, като апаратъ за активизиране на духа.

При своето ново строителство Съветска Русия добре разбира силата на сцената и добре я използва, като сигурно сръдство за активизацията на духа, въпърки крайноститѣ до които дойде въ тая посока.

И у насъ сцената би изиграла една по-широка роля — нова по насоката на дисциплината, която ще ѳ наложимъ — ако всички културни и обществени фактори се повече проникнатъ отъ мисълта, че театърътъ не е луксозенъ артикулъ за обикновена забава, а единъ общественъ двигателъ, едно ново изкуство — едно огнище, искритѣ на които наистина, могатъ да изгорятъ старитѣ дрипи на съвременника и да му дадатъ единъ новъ темпъ, едно ново самочуввство.

Днесъ, когато тѣй силненъ е стремѣна ни къмъ новъ животъ, къмъ духовна обнова, преди всичко ни е нуждна позитивна активизация на духа — повишено чувство къмъ строителство, ускоренъ работенъ

## СИРАКЪ СКИТНИКЪ. СЦЕНА И РАДИО-СЦЕНА

Съ появяването на радиото се появи единъ новъ родъ литературна творба — радио-пиесата, слуховата пиеса, както нѣкой и наричатъ. Дори за сръдния слушателъ и зритель безъ специални пояснения е ясно, че пиесата, предназначена за микрофонъ, сжществено се различава отъ таъ, приготвена за обикновената сцена. Опититѣ на нѣкои станции да предаватъ драматически представления, непредназначени и непригодени специално за микрофона, показватъ най-убедително, че дори една много добра сценична пиеса може да бжде скучна и наивна предъ микрофона.

Преди всичко, радио-пиесата разполага съ много по-ограничени сръдства за въздействие и внушение отъ сценичната пиеса: докато сценичното представление си служи съ цѣль арсеналъ отъ организирани, режисирани зрителини елементи: сценична обстановка, декори, костюми, гримировка, освѣтление, пластика, тѣлесна ритмика и пр. — всичко въ радио-представлението е построено на чисто слухово въздействие. И всички горенброени зрителини елементи, ако трѣба да станатъ необходима частъ отъ радио-представлението, минаватъ презъ ухото (не презъ окото), за да станатъ зрительна представа. Това вече определя постройката и материала на репликитѣ въ радио-пиесата, чиято режисировка, явно е, сжществено трѣба да се различава отъ обикновената сценична режисировка.

Напримѣръ: ако обстановката, въ която се развива предаваното събитие, е отъ голѣма важностъ, не може наивно да се съобща на слушателя: — „приемѣнь салонъ“, или „морски брѣгъ“, въ „лѣво прозорци“, въ „дѣсно врата“ и пр. Определени подсказвания за обстановка — за време, за мѣсто — трѣба да бждатъ непринудено, естествено дадени въ самитѣ реплики. Тия елементи, ако това е възможно, трѣба да бждатъ вмѣкнати и като звукъ, като шумъ. Единъ проспектъ може да задоволи зрителя въ театъръ и той да почувствува атмосферата на гора, море, планина и пр. Въ радио-пиесата това става безсмислено. Тамъ трѣба да търсимъ звукови пктица, за да въведемъ слушателя веднага въ пълната атмосфера на събитието. Шумъ на вълни, на гора, вой на вѣтъръ, удари, тропотъ, възклиания — които определятъ отношение къмъ нѣща, които слушателътъ не вижда — това сж постановачинитѣ сръдства на радио режисьора. А ако въ сценичната пиеса описателността спъва действието, отслабва силата на основното събитие, това много повече важи за радио-пиесата.

Статия на Сиракъ Скитникъ  
в сп. „Нова България“ 1934,  
кн. 2, с. 17-18

Статия на Сиракъ Скитникъ  
в сп. „Златогор“ 1937,  
кн. 1, с. 29-33



чувства, от които те сами се изненадват – и с такава интензивност, че те дори са смутени от своята несдържаност. Какво става с тях?“ Тук отново можем да си припомним В. Бенямин, особено последните части от споменатата вече студия, обсъждащи масовата пропаганда и киното.

За разлика от В. Бенямин, Сирак Скитник настоява и върху пропагандните възможности на театъра и неговите употреби: „При своето ново строителство Съветска Русия добре разбра силата на сцената и добре я използва като сигурно средство за активизацията на духа, въпреки крайностите, до които дойде в тая посока.“ И още: „Неслучайно театърът е излизал на улицата, на площада. Днес всички тия парадни сборища и манифестации на масите в Русия, Италия, Германия не са нищо друго освен организиран площаден театър (...) В тия страни организираната театралност (в най-широк размер) изцяло е насочена да създаде една колективна воля (...) – един национален патос, тъй необходим за едно национално строителство.“ Да припомним финалното изречение в студията на В. Бенямин: „Така стоят нещата с естетизирането на политиката, каквото върши фашизмът. Комунизмът му отвърща с политизирането на изкуството“ (Бенямин 1989: 366).

През 1934 г. в България Сирак Скитник все още не вижда опасност в употребата на този потенциал за масово въздействие, за каквато предупреждава В. Бенямин през 1936 г. с опита си от Германия.

\* \* \*

Градът, големият съвременен град е постоянен обект на интерес за Сирак Скитник. В статията „Живопис. София и художниците“ (Сирак Скитник 1940) той обсъжда отношението на нашите художници към град София като пейзажен обект. Неговият призив за представянето на модерния град в картините ни кара да си спомним друга студия на В. Бенямин – „Париж – столицата на деветнадесетото столетие“ (Бенямин 2000), както и знаменитото вече споменато есе на Шарл Бодлер „Художник на съвременния / модерния живот“ (Бодлер 1976), в които, по различен начин и от различно време се явяват художествено усвоени образи на града от модерна епоха.

Сирак Скитник прави наблюдението, че „град София е един случаен, съвсем случаен обект в творчеството на българските художници“ и ако столицата се явява в картините им, то това е обликът на София преди да започне да се превръща в модерен град – „някогашна провинциална София“. И още: „и до днес почти всички наши художници, които рисуват София, търсят за сюжет провинциалното в Столицата, а не настоящия ѝ

ЖИВОПИСЬ

СОФИЯ И ХУДОЖНИЦИТЪ

отъ Сирак Скитникъ

Не зная дали посетителитѣ на тѣй многото художествени изложби въ Столицата сж обрънали вниманието на обстоятелството, че градъ София е единъ случаенъ, съвсемъ случаенъ, обектъ въ творчеството на българскитѣ художници, макаръ че най-добритѣ отъ тѣхъ живѣятъ въ този градъ, обичатъ го и мжно го жертвуватъ, ако стане нужда да го напуснатъ и заминатъ за „романтичната“ провинция, която усърдно рисуватъ.

Почти съмъ сигуренъ, че този фактъ не само никого не изненадва, но всѣки го намира за съвършено естественъ — нѣщо съвсемъ редно: Какво интересно въ сжщностъ за рисуване има въ София! Нищо изключително, нищо екзотично, нищо, което непосредствено да засѣга съзнанието ни съ романтичната интрига.

Въ сжщностъ отношението на нашия художникъ къмъ София като пейзаженъ обектъ за пресъздаване най-пълно и цялостно определял неговия сюжетенъ мирогледъ въ тоя мо-

ментъ. Разбира се, случайнитѣ изказания отъ тоя мирогледъ поне за сега сж безъ значение при определяне на общитѣ пейзажни стремежи на художниците ѝ.

Обърнете внимание: нѣкогашна провинциална София е била по-интересенъ, по-благоприятенъ сюжетъ за художника. Чужденецътъ Обербауеръ въ десетки акварели бърза да запечати забележителноститѣ и типичнитѣ ориенталски остатъци на селска София, предвиждайки може би, че на нейно мѣсто ще израстне единъ модернизирани градъ безъ своя архитектурна физиономия.

По тоя пжтъ върви другъ чужденецъ — графикътъ Питеръ. И той търси архитектурна идилія.

И странно! — и напълно последователно — и до днесъ почти всички наши художници, които рисуватъ София, търсятъ за сюжетъ провинциалното въ Столицата, а не настоящия ѝ ликъ, настоящия ѝ ритъмъ.

Ето А. Миховъ: за него София е едно примамливо далеч-

но селище, простнато при политѣ на една самотна планина, понѣкога заснѣжена, понѣкога забулена съ облаци; другъ пжтъ — миражъ, виденъ между коренитѣ на два джба, или задъ ярката зеленина на една ливада. Може да е София, може да не е София! Градътъ, съ архитектурнитѣ си грамади, улици, движение му е чуждъ. Чужда му е характерната физиономия на София. И за Щъркеловъ и за Деневъ, той е силуетъ, далечина. Тѣ сж напълно последователни — той не подхожда нито за пейзажнитѣ поетизации на Щъркелова, нито за архитектурно-историческата романтика на Денева. Тѣй и Василъ Захариевъ търси приназката на едновременна София (Света София).

Но въ нашата живопись имаме едно, колкото странно, толкова радостно и изключително ценно явление: прѣвъ е навлѣзълъ въ улицитѣ на съвременна София единъ отъ най-нѣжнитѣ ни и най-неградскитѣ художници — Никола Петровъ, и ни е оставилъ ненадминати до сега изгледи отъ Столицата (площадъ Народно събрание, Лъвовия мостъ, Нар. театъръ, Подуванския мостъ, църквата Св. София). Никой не би повѣрвалъ, че авторътъ на „Ерма“ и

Статия на Сирак Скитникъ във в. „Мир“, бр. 12095 от 26 ноември 1940 г.

лик, настоящия ѝ ритъмъ“. Авторътъ дава за пример Атанас Михов, Константин Щъркелов, Борис Денев, Васил Захариев. За него единствен Никола Петров остава пейзажи от модерния град. „Градът с архитектурните си грамади, улици, движение им е чужд“ – с неудовлетворение констатира критикът (Сирак Скитник 1940).

Съвременният художник, според Сирак Скитник, трябва да търси и подчертава „суровостта, динамиката и линеарната строгост на градския пейзаж“, да почувства „новата ритмика“, „новия дух на града“. Той трябва да бъде „художник на модерния живот“, ако използваме известното заглавие, и продължавайки по Бодлер, творецът у нас, както това се случва другаде, трябва да представя „модерността“.

„Жителят на София вече се сили да почувства ритъма на големия град – пише Сирак Скитник – и бързо се приспособява към неговите изисквания на улицата и в къщи. В облеклото, в мебелировката, в начина на живеене, в забавите си ...“ (Сирак Скитник 1940).

В „Париж – столицата на деветнадесетото столетие“ В. Бенямин проследява особености на големия град в началото на индустриалната епоха, основните промени, които настъпват в архитектурата, и начина, по който те влияят върху живота и общуването в големия град, коментира отделянето на публичните и частните пространства. Наред с това за него са от особен интерес промените след появата на фотографията в областта на визуалния образ и комуникациите.

Сирак Скитник не пише специално за фотографията, въпреки интереса си към изкуствата на образа, свързани с тиражиране, към продуктите на полиграфията. Но пише текст за аерофотография – за фотографии, правени от аероплан (в. „Слово“ 1927, ЦДА, ф. 44). „Аеропланът донесе една нова перспектива, едно ново виждане“ – отбелязва възторжено Сирак Скитник. Неговият ентузиазъм към разширените от техниката възможности за възприятие предхожда „аероживописта“ на футуристите. Както при тях, и у Сирак Скитник липсват мрачни прогнози за употребите на техниката, които у В. Бенямин звучат непрестанно. През 1936 г. В. Бенямин пише: „Само войната дава възможност да се мобилизират всички технически средства на модерността“ (Бенямин 1989: 365).

Наред с художественото усвояване на големия град Сирак Скитник дискутира и самата архитектура. В статия, озаглавена „Надежди“ (Сирак Скитник 1936), той разпалено отстоява своята позиция за отговорността на архитекта поради голямата обществена значимост на архитектурата. Архитектурата трябва да бъде обсъждана компетентно и публично.

„У нас – дори и в чужбина – по-е прието да се пише и говори надълго за една публична картинна изложба, за една бездарна книга, отколкото за едно сполучливо архитектурно произведение.

А би трябвало да бъде обратното. Защото една лоша книга, една лоша картина лесно могат да бъдат унищожени, а архитектурната постройка остава за дълго – трайна, изложена винаги на погледите на публиката, създаваща лош или добър вкус.

Тъкмо тая невзискателност към архитектурното произведение твърде много е съдействала да се напълни София с архитектурни безсмислици. (...)

Архитектурата е изкуство като всички други, само че тя не търпи безотговорността на другите изкуства. Тя не може да бъде каприз, не може да бъде хрумване. (...) И най-оригиналното сполучливо архитектурно творение се подчинява на основни канони, които и вековете не са могли да разклатят.

Изглежда че само мнозинството на българските архитекти ги е разрушило, за да даде на столицата ни най-безсмисления архитектурен вид, какъвто може да се измисли.“

Включвам този дълъг цитат, защото и днес проблемите и патосът на обсъждането са актуални.

С фигурата на Сирак Скитник свързваме самосъзнанието за културна мисия и отговорност. Протагонистите на съвременното изкуство във всичките му форми, особено в онези, които са масово въздействащи, не трябва да позволяват то да бъде употребявано за идеологически, политически или други цели извън самото него.

В „Изкуството и улицата“ (Сирак Скитник 1937а) Сирак Скитник с полемичен тон обсъжда ролята на масовото изкуство, масовите очаквания и масовия вкус в съвременната културна ситуация: „В насоките на съвременното изкуство голям дял има улицата.“ Но хората на изкуството не бива да изграждат своя светоглед „на улицата“. Финалът на статията прозвучава призивно – съвременното изкуство трябва „да очертае границите на своите владения и да утвърди своята самостоятелност. Да брани своите права, както и улицата храбро ги брани [брани своите]. Да стане господар с тежка дума и тежка корона. Да помни, че улицата е безотговорна, а него държат отговорно и след хилядолетия.“

Така в критическите си статии Сирак Скитник ясно очертава нарастващото напрежение и взаимопроникване между изкуството, самосъзнаващо се като автономно, и формите на масовата култура, с различен потенциал за въздействие. Тази нова, значима културна и художествена проблематика на индустриалната епоха ще проникне много по-късно в историзиращите разкази за модерното изкуство, с контекстуалните подходи от края на 1970-те и началото на 1980-те години насетне.